

**Министерство образования и науки РФ**

**ФГАОУ ВПО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»**

**Институт филологии и межкультурной коммуникации**

**Е.Н.Шевченко**

**Новая немецкая драма**

**Конспект лекций**

**Казань-2014**

**Шевченко Е.Н.**

Новая немецкая драма. Конспект лекций / Е.Н. Шевченко, Каз. федер.ун-т. – Казань, 2014. – 84 с.

#### Аннотация

В предлагаемых лекциях содержится характеристика нынешнего этапа развития немецкой драматургии, отмеченного сменой художественной парадигмы: на смену «постдраматическому театру» эпохи постмодернизма приходит драматургия «нового реализма». В теоретическом материале рассматриваются такие вопросы, как эстетика «постдраматического театра», специфика «нового реализма» в драматургии, новаторство и традиция в творчестве молодых авторов (связь с традицией экспрессионизма и эпического театра Брехта), особенности современной документальной драмы, проблема сценичности «новой немецкой драмы»; дается анализ творчества ряда драматургов этого направления. Практический материал содержит вопросы и задания по темам курса. Материал лекций можно изучать самостоятельно, выполняя предлагаемые задания, отвечая на поставленные вопросы и, тем самым, проводя самоконтроль усвоения материала. Электронная версия курса: <http://tulpar.kpfu.ru/course/view.php?id=1319>

Принято на заседании кафедры зарубежной литературы  
Протокол № 8 от 21.03.14

© Казанский федеральный университет  
© Шевченко Е.Н.

**Направление подготовки:** 032700.68 «Филология», профиль подготовки «Литература зарубежных стран» (магистратура, 1 курс, 2 семестр; очное обучение)

**Дисциплина:** Новая немецкая драма

**Количество часов:** 108 (в т.ч.: 6 ч. – лекции, 24 ч. – практические занятия, 78 ч. – самостоятельная работа)

**Темы:** 1. Понятие «новая немецкая драма». 2. «Постдраматический театр» как основная театральная парадигма Германии последней трети XX века. 3. «Новый реализм» как альтернатива «постдраматизму». 4. Современная документальная драма. 5. Традиция эпического театра в драматургии Деи Лоэр. 6. Влияние экспрессионизма в драмах Альберта Остермайера. 7. «Магический реализм» Роланда Шиммельпфеннига. 8. Проблема сценичности новой немецкой драмы.

**Ключевые слова:** : *«новая немецкая драма», «постдраматический театр», постмодернистский театр, режиссерский театр, «новый реализм», документальная драма, эпический театр, экспрессионизм, «магический реализм», сценичность.*

**Дата начала использования:** 7 февраля 2014 г.

**Автор-составитель:** Шевченко Елена Николаевна, доцент кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ.

## Содержание

<b>Лекция 1. Понятие «новая немецкая драма».....</b>	<b>6</b>
Вопросы и задания.....	9
Информационные ресурсы.....	9
<b>Лекция 2. «Постдраматический театр» как основная театральная парадигма Германии последней трети XX века.....</b>	<b>10</b>
Вопросы и задания.....	18
Информационные ресурсы.....	18
<b>Лекция 3. «Новый реализм» как альтернатива «постдраматизму».....</b>	<b>19</b>
Вопросы и задания.....	23
Информационные ресурсы.....	23
<b>Лекция 4. Современная документальная драма.....</b>	<b>24</b>
Вопросы и задания.....	33-34
Информационные ресурсы.....	34
<b>Лекция 5. Традиция эпического театра в драматургии Деи Лоэр.....</b>	<b>35</b>
Вопросы и задания.....	45
Информационные ресурсы.....	45
<b>Лекция 6. Влияние экспрессионизма в драмах Альберта Остермайера.....</b>	<b>46</b>

Вопросы и задания.....	53
Информационные ресурсы.....	53
<b>Лекция 7. «Магический реализм» Роланда Шиммельпфеннига .....</b>	<b>54</b>
Вопросы и задания.....	68
Информационные ресурсы.....	68
<b>Лекция 8. Проблема сценичности новой немецкой драмы.....</b>	<b>68</b>
Вопросы и задания.....	79
Информационные ресурсы.....	80
<b>Литература.....</b>	<b>81</b>

## **Лекция 1. Понятие «новая немецкая драма»**

**Аннотация.** В данной теме разъясняется понятие «новая немецкая драма», проводится параллель с «новой европейской драмой» конца XIX – начала XX в., дается ряд синонимических понятий – «новейшая немецкая драматургия», «молодая немецкая драма» и т.д., выделяются специфические особенности этого художественного явления, круг тем, интересующих современных драматургов.

**Ключевые слова:** «новая драма», «новая немецкая драма», новейшая драматургия, «молодая драма», «постдраматический театр», «новый реализм».

**Методические рекомендации по изучению темы.** Вначале необходимо изучить теоретический материал по теме, ответить на вопросы и выполнить задания. После этого следует ознакомиться с источниками, выполнить самостоятельные задания и отправить их отдельным файлом в раздел «практическое задание». Для контроля усвоения материала рекомендуется ответить на соответствующие вопросы раздела «итоговый контрольный блок».

Термин «новая драма» неизбежно отсылает нас к рубежу XIX –XX столетий, отмеченному мощным подъёмом драматического искусства, творчеством таких выдающихся художников как Ибсен, Бьёрнсон, Стриндберг, Золя, Шоу, Гауптман, Гамсун, Метерлинк и др. Подчёркивая радикальный характер перемен, свершившихся в это время в западноевропейской драматургии, современники называли её «новой драмой».

На рубеже XX-XXI вв. также происходит обновление драматического искусства. Синонимичный существующему, термин «новая драма» вошёл в обиход с середины 90-х годов и используется для обозначения новейшей драматургии, в которой традиционные драматические категории подвергаются кардинальной трансформации. Для различения явлений двух порубежий в российском культурном пространстве прибегают к вариантам – «новая новая драма», «Новая драма», «НД».

В Германии «новой драмой» (“neues Drama”) обозначают пьесы ряда авторов, ярко заявивших о себе в 90-е годы и ныне представляющих лицо современной немецкой драматургии. Это А.Остермайер, Д.Лоэр, Р.Шиммельпфенниг, М. фон Майенбург, О.Буковски, М.Ринке, Л.Хюбнер, Т.Бухштайнер, А.Хиллинг, А.Файель, Ф.Рихтер, Х.Крауссер, И.Лаузунд, Ф.Катер, К.Шлендер и многие другие. Для обозначения этого художественного явления бытуют и такие названия как «молодая драма» (“junges Drama”), «новейшая драматургия» (“die jüngste Dramaturgie“) и другие. По аналогии с

типологически родственным российским явлением, мы в отношении новейшей немецкой драматургии будем использовать термин «новая драма».

Развитие новой немецкой драмы происходит в русле двух основных направлений: «постдраматического театра» и «нового реализма». По сути, вся современная немецкая драматургия существует в пространстве между этими двумя полюсами.

Новую немецкую драму отличают:

- Обостренное чувство реальности, внимание к проблемам современности
- Роль документа / факта
- Разнообразие инновативных художественных средств и приемов
- Родовой и жанровый синкретизм
- Диалог с традицией

В поле зрения молодых авторов оказываются следующие темы и проблемы:

- Глобализация, культура мегаполиса, страх коллективности, давление конкуренции, эгоцентризм, отчуждение, одиночество
- Проблема идентичности / самоидентификации
- Проблема современного ритма, информационного насилия



- Секс как духовная проблема, насилие в семье, борьба полов
- Садизм и агрессия, страхи и комплексы

### **Вопросы и задания:**

1. В чём состоял характер перемен, произошедших в западноевропейской драматургии на рубеже XIX-XX вв.?
2. Какова соотнесённость термина «новая драма» с драматургией последнего порубежья?
3. Когда возникает явление, получившее название «новая немецкая драма»?
4. Каковы особенности «новой немецкой драмы»?
5. Назовите круг тем, интересующих современных драматургов.

### **Информационные ресурсы:**

1. Современная российская и немецкая драма и театр. – Казань: РИЦ «Школа», 2011. - 232 с.
2. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: НЛО, 2012. – 375 с.
3. Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме. Автореферат канд. дисс-ции. – Казань, 2013. – 22 с.
4. Павис П. Словарь театра. – М.: ГИТИС, 2003. – 515 с.
5. Лекция Томаса Ирмера «Новая немецкая драма»: <http://timetable.theatre.ru/theatre-837/perf-20177>

## **Лекция 2. «Постдраматический театр» как основная театральная парадигма Германии последней трети XX века**

**Аннотация.** В данной теме раскрывается происхождение и значение понятия «постдраматический театр», проводится его сопоставление с терминами «драматический театр» и «постмодернистский театр», раскрываются специфические особенности европейского театра, характер радикальных перемен, которым он подвергся в последней трети XX века и формы деконструкции базовых драматургических категорий в «постдраматическом театре».

**Ключевые слова:** «постдраматический театр», «драматический театр», постмодернистский театр, автономная театральность, перформативность, деконструкция.

**Методические рекомендации по изучению темы.** Вначале необходимо изучить теоретический материал по теме, ответить на вопросы и выполнить задания. После этого следует ознакомиться с информационными источниками, выполнить самостоятельные задания и отправить их отдельным

файлом в раздел «практическое задание». Для контроля усвоения материала рекомендуется ответить на соответствующие вопросы раздела «итоговый контрольный блок».

Термин «постдраматический театр» был введен в обиход немецким исследователем, известным театроведом Хансом-Тизом Леманном, опубликовавшим в 1999 году книгу под одноименным названием. Автор провёл глубокое исследование театральной практики последнего 30-летия XX века с целью выявить *эстетическую логику развития нового театра*. Леманн выводит понятие «постдраматического театра» из противопоставления аттической трагедии как образца "преддраматического театра", то есть театра "до драмы", и современного театра, основу которого, по мнению автора, уже не составляет собственно драматический текст. Вокруг введенного Леманном термина разгорелись ожесточенные дебаты, не утихающие до сих пор. Во-первых, обращает на себя внимание изрядная путаница в его толковании. Одни понимают под ним хэппенинг, другие - проекты, в реализации которых помимо актёров участвуют художники, поэты, танцовщики, третьи ставят знак равенства между «постдраматическим театром» и театром текста и т. д. Но всё это лишь частные его проявления. «Постдраматический театр» - широкое понятие, включающее в себя самые разнообразные изменения театральной и драматической формы последней трети XX века.

Для обоснования своей теории Леманн обращается к истории европейской театральной традиции. Веками в европейском театре господствовала парадигма, существенно отличавшаяся от неевропейской. В то время как, например, индийский Катакали или японский театр Но структурированы совершенно по-другому и слагаются преимущественно из танца, хора и музыки, стилизованных церемоний, эпических и лирических текстов, европейский театр - это представление на сцене речи и действия посредством имитирующей драматической игры. Б.Брехт для обозначения традиции, с которой должен был покончить его эпический "театр века науки", использовал термин "драматический театр". Это понятие в широком смысле слова (охватывая и наибольшую часть собственных произведений Брехта) передаёт саму суть европейской театральной традиции нового времени. Театр негласно считается *театром драмы*. Основу его составляет собственно драматический текст, а спектакль, по сути, является иллюстрацией драмы. Музыка, танец, жест, сценическое движение - важные невербальные компоненты, но главную роль играет сценическая речь. При этом текст является ролевым текстом. Хор, рассказчик, прологи и эпилоги, театр в театре, интермедии могут присутствовать, но не носят принципиального характера. Лирические и эпические элементы также не играют существенной роли. Основой и ядром театрального действия является драма. При этом драматический театр - театр иллюзии. Теоретическую основу его составляют категории "подражание" и "действие" в их естественном единстве - "подражании действию", согласно определению Аристотеля. От театра традиционно ожидают попытку создания или укрепления общности,

эмоционально и ментально объединяющей публику и сцену. Понятие "катарсис" было перенесено на эту отнюдь не первичную функцию театра: достижение узнавания и сплочённости посредством представляемых в драме и переданных зрителю аффектов. Эти черты не отделимы от парадигмы "драматического театра", значение которого, таким образом, далеко выходит за рамки поэтико-жанровой структуры.

В результате глубоких изменений, произошедших в использовании театральных знаков, Леманну представляется правомерным описание нового театра как в большой степени "постдраматического". Новый театральный *текст* становится "уже не драматическим текстом" (Пошманн). Название "постдраматический театр", намекая на литературный род драмы, свидетельствует о продолжающейся взаимосвязи и взаимообмене между театром и текстом. Но в центре внимания теперь находится дискурс *театра*, а потому речь идёт о тексте только как элементе, уровне и "материале" сценического изображения, но не о его первооснове. Размываются границы между жанрами: происходит соединение музыкального и разговорного театра, концерта и театральной игры и т. д.

В современном "уже не драматическом театральном тексте" исчезают "принципы нарратации" и организация "фабулы". Это означает отказ от драматического действия, от интриги, конфликта. Происходит "обособление языка". Драматурги Шваб, Елинек и Гётц, в различной степени сохраняя драматическое пространство, производят тексты, в которых язык проявляется как "автономная

театральность". Своим "театром как языковым учреждением" Гинка Штейнвакс пытается создать сценическую реальность как усиленную чувственно-поэтическую реальность языка. В этом смысле свет на происходящее проливает предложенный Эльфридой Елинек термин противоположных "языковых полей", пришедших на смену диалогу. Эта формула направлена против "создания многомерного образа" говорящих персонажей, порождающего миметическую иллюзию. Таким образом, новый театр отказывается от подражательной функции и от создания иллюзии. В «постдраматических» текстах отсутствует характеристика субъекта, заданный образ человека. Обособившийся язык, однако, по мнению Леманна, не свидетельствует об утрате интереса к нему. Речь идёт скорее об изменившемся взгляде на человека, о новых возможностях познания.

Ю.Шрёдер, немецкий филолог, специалист по драме, определяет «постдраматический театр» как «театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времён Аристотеля - мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом».

Однако Леманн подчёркивает, что термин "постдраматический" отнюдь не означает абстрактное отрицание, принципиальный отход от драматической традиции. "Пост", то есть "после", по его мнению, свидетельствует в пользу того, что драма продолжает существовать, но как "ослабленная, устаревшая структура "нормального" театра" в рамках новой театральной концепции.

При этом существует явная перекличка между терминами "постдраматический" и "постмодернистский", что признавал и сам Леманн. В ответ на упрек, не раз звучавший в его адрес (к чему множить термины?), он провел между ними весьма условный водораздел: понятие «постмодернистский» носит глобальный характер, обозначая целую эпоху в искусстве, но само по себе не передает специфики кардинальных изменений, происходящих в театре, в то время как "постдраматический" напрямую связан с конкретными вопросами театральной эстетики. При этом выделяемые им специфические особенности "постдраматического театра", по сути, совпадают с характеристиками драматургии постмодернизма. Так, Н.Л.Лейдерман и М.Н.Липовецкий, говоря об обновлении драматургического языка постмодернистами, также отмечают отсутствие в их пьесах характеров и конфликта, объясняя это следующим образом: "... постмодернизм ... последовательно разрушает представление о целостном характере и об объективной реальности, представляя и то, и другое хаотичной совокупностью культурных симулякров. В соответствии с постмодернистской логикой, между "характером" и "обстоятельствами" не может быть конфликта, так как они состоят из одного и того же материала.... Бездействие и отсутствие единства характера, рассыпающегося на множество бессмысленных слов и жестов, воплотило восприятие мира как энтропийного хаоса - состояние, в котором драматургический конфликт невозможен". Не случайно, пионеры «постдраматического театра» Х.Мюллер, Э.Елинек, Р.Гётц и Г.фон Высоцки считаются также виднейшими представителями немецкого

драматургического постмодерна. Роль постмодернизма в деконструкции традиционной драматической формы, ставшей в новой драматургии общим местом, трудно переоценить. Как бы то ни было, термин «постмодернистский театр» прижился и вошёл в научный обиход.

Изменение театрального языка Леманн считает результатом не только эстетической эволюции самого театра, но и итогом глубоких преобразований, которым подвергается современное общество и человеческая личность. Речь идёт, в первую очередь, о кризисе "эпохи Гутенберга", о котором в последнее время много говорится. В наш век изменяется сам характер восприятия: симультанное и мультиперспективное восприятие приходит на смену линейно-последовательному. Оно является более поверхностным, но одновременно и более широким, и вытесняет прежнее - сконцентрированное, глубокое восприятие, прообразом которого является литературный текст. Письменному тексту, книге нанесён серьёзный удар. Медленное чтение, равно как и обстоятельный, тяжеловесный театр рискуют утратить свой статус. Театр больше не является средством массовой коммуникации. В условиях стремительного технократического развития цивилизации "скорость" и "поверхностность" становятся факторами, препятствующими высвобождению активной энергии человеческой фантазии, что ведёт к пассивному потреблению информации и художественных образов. А театр и литература, имеющие преимущественно знаковый, а не иллюстративный характер, требуют сосредоточенного и углублённого восприятия. Кроме того, сфера культуры всё больше подпадает под действие закона рентабельности. Но



при очевидном консерватизме, обусловленном самой его природой, театр, тем не менее, находится в состоянии постоянного поиска и развития. Это необходимое условие для того, чтобы сохранить своё место в обществе и выдержать конкуренцию со стороны технически более совершенных средств коммуникации. В этой связи Ю.Шрёдер, говоря о немецком театре 90-х, отмечает: "...Театры, также конкурирующие с новыми средствами массовой информации, ещё радикальнее освободились от традиционного господства драматического текста и в ходе "ре-театрализации" и "де-литературизации" открылись для перформативных форм танцевального, музыкального и мимического театра". Таким образом, изменение театрального языка является результатом как эстетической эволюции этого вида искусства, так и итогом развития человеческого общества в целом.

При этом Леманн признает, что не все театральные формы последних десятилетий соответствуют «постдраматической» парадигме. Но его интересует, прежде всего, *логика развития самой идеи театра*. Он отмечает, что понятие "нового театра" в ходе истории применялось к различным театральным концепциям. Формула всякого нового театра, в принципе, сводится к замене устаревших форм новыми, указующими в будущее, то есть смысл их не столько в конкретных произведениях, их успехе или неуспехе, сколько в заключённых в них новых горизонтах; другими словами, не столько в достигнутом, сколько в открытом. Апологеты и теоретики «постдраматического театра» Г.-Т.Леманн, Э.Ф.Лихте, Г.Пошман считают, что именно он является главным вектором развития современного театра.

### **Вопросы и задания:**

1. Объясните происхождение и значение понятия «постдраматический театр».
2. В чём изначально состояла особенность европейского театра?
3. Чем отличается «постдраматический театр» от собственно «драматического»?
4. Как трансформируются в «постдраматическом театре» такие базовые для драматургии категории как мимесис, действие, сюжет, фабула, конфликт, герой, язык драматического текста?
5. В чём причины радикального изменения театрального языка в последней трети XX века?

### **Информационные ресурсы:**

1. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. - Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 1999. - 510 S.
2. Бентли Э. Жизнь драмы / Э.Бентли. – Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978. – 367 с.
3. Блок В. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения / В.Блок. – М.: Искусство, 1983. – 294 с.
4. Волькенштейн В. Драматургия. – М.: Советский писатель, 1960. – 338 с.
5. Павис П. Словарь театра. – М.: ГИТИС, 2003. – 515 с.
6. Мюнхенская свобода и другие пьесы. – М.:НЛО, 2004. – 368 с.

### **Лекция 3. «Новый реализм» как альтернатива «постдраматизму»**

**Аннотация.** В данной теме разъясняется понятие «новый реализм», раскрывается его отличие от классического реализма, анализируются направления поиска молодыми драматургами новых взаимоотношений с действительностью, различные «обходные стратегии» при передаче реальности (техника очуждения, концентрированная образность, зашифрованный, символический язык, сопряжение реалистического и метафизического планов и др.)

**Ключевые слова:** «новый реализм», «стратегии обходного пути», «условный реализм», инновативные (пост)драматические формы, эксперимент, художественная условность.

**Методические рекомендации по изучению темы.** Вначале необходимо изучить теоретический материал по теме, ответить на вопросы и выполнить задания. После этого следует ознакомиться с информационными источниками, выполнить самостоятельные задания и отправить их отдельным файлом в раздел «практическое задание». Для контроля усвоения материала рекомендуется ответить на соответствующие вопросы раздела «итоговый контрольный блок».

Вопреки убеждению сторонников «постдраматического театра» в исключительности данной театральной концепции, уже во второй половине 90-х намечается противоположная тенденция, которая, по мнению ряда специалистов, окажется не менее, а, возможно, и более продуктивной, чем эксперименты эпохи постмодерна, - «новый реализм». Как уже отмечалось, в середине 90-х в Германии ярко заявляет о себе новое поколение драматургов. Молодых талантливых авторов, очень разных по стилю и характеру дарования, объединяет интерес к современной пьесе, разворот в сторону действительности, обостренное чувство реальности. Критики и театроведы заговорили о «новом реализме», который, по их мнению, пришел на смену «постдраматическому театру». Ю.Шрёдер в этой связи отмечает: "Постдраматический театр" стал спорным паролем десятилетия, <...> а противоположным паролем, сформировавшимся уже во второй половине девяностых годов, становится "новый реализм"... Обесцениванию символического языка в пользу театра, который путём саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную "театральность" ... новый реализм противопоставляет реабилитацию драматического текста, героя и действия". Говоря о новой немецкой драматургии, Шрёдер отмечает: "Она всё изобретательнее и виртуознее ищет точки пересечения реального и фикционального и тем самым в равной степени миметически и критически реагирует на действительность».

Этого же мнения придерживается интендант и главный режиссер знаменитого театра "Berliner Schaubühne" Томас Остермайер. Он считает, что молодые авторы "пытаются восстановить перерезанную пуповину, которая снова свяжет их с действительностью, обращаясь к чрезвычайно актуальным социально-политическим темам, таким как безработица и крушение семьи. При этом новые драмы...разворачивают богатую палитру инновативных (пост) драматических форм, смешивая различные жанры и тональности".

Молодые драматурги - Д.Лоэр, М. фон Майенбург, Р.Шиммельпфенниг, Т.Йонигк, О.Буковски, Р.Поллеш, Х.Крауссэр, М.Ринке, И.Бауэршима, К.Шлендер и др. - пишут о том, что волнует современного человека: о семейных и социальных проблемах, о новых источниках информации и их влиянии на нашу жизнь, о глобализации и давлении конкуренции, о межличностных отношениях, о садизме и агрессии, о страхах и комплексах, об отчуждении и одиночестве. К ним, без сомнения, применимы слова русского драматурга М.Дурненкова: "Новая драма - это абсолютно аутентичная реакция на то состояние и время, в котором мы живём".

Таким образом, новое поколение драматургов поворачивается лицом к современности, но при этом берет на вооружение весь арсенал разнообразных инновативных, экспериментальных форм и приемов, созданных предыдущей эпохой.

Пёстрая картина современной немецкой драматургии свидетельствует о поиске нового отношения к действительности. С одной стороны, возрождается интерес к документальной драме. С другой стороны, молодые авторы зачастую отказываются от непосредственного, прямого изображения реальных событий, прибегая к так называемым стратегиям «обходного пути» (термин Сарразака), передавая реалии современной жизни с помощью яркой художественной условности. В этом смысле удачным представляется актуализированный Святославом Городецким термин «условный реализм», который он применяет к творчеству драматурга Р. Шиммельпфеннига в своей диссертации «Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига».

Что касается «обходных стратегий», к ним можно причислить технику очуждения в эпических драмах Деи Лоэр, зашифрованный, символический язык Мориса Ринке, концентрированную образность пьес Ингрид Лаузунд, сопряжение двух планов – реалистического и метафизического в драматургии Роланда Шиммельпфеннига и т.д.

### **Вопросы и задания:**

1. Дайте определение термину «новый реализм».
2. Чем «новый реализм» отличается от классического реализма?
3. В чём «новый реализм» противоположен «постдраматическому театру»?
4. В чём состоит особенность реализма новой немецкой драматургии?

### **Информационные ресурсы:**

1. Современная российская и немецкая драма и театр. – Казань: РИЦ «Школа», 2011. - 232 с.
2. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: НЛО, 2012. – 375 с.
3. Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме. Автореферат канд. дисс-ции. – Казань, 2013. – 22 с.
4. Павис П. Словарь театра. – М.: ГИТИС, 2003. – 515 с.
5. Лекция Томаса Ирмера «Новая немецкая драма»: <http://timetable.theatre.ru/theatre-837/perf-20177>

## **Лекция 4. Современная документальная драма**

**Аннотация.** В данной теме изложена история документальной драмы в Германии, раскрыты причины ренессанса этого жанра на современном этапе развития немецкой драматургии, выявлена специфика работы авторов «новой драмы» с документом / фактом, рассмотрен ряд пьес, имеющих документальную основу.

**Ключевые слова:** документальная драма, документальный театр, документ, факт, вербатим, синтез реалистического и фикционального.

**Методические рекомендации по изучению темы.** Вначале необходимо изучить теоретический материал по теме, ответить на вопросы и выполнить задания. После этого следует ознакомиться с информационными источниками, выполнить самостоятельные задания и отправить их отдельным файлом в раздел «практическое задание». Для контроля усвоения материала рекомендуется ответить на соответствующие вопросы раздела «итоговый контрольный блок».



Политизация общественной жизни Германии и литературный скепсис 60-х годов XX века выдвинули на передний план документальный театр, опиравшийся, в основном, на опыт выдающегося режиссёра Эрвина Пискатора. Э.Пискатор разработал в 20-е годы новый сценический жанр, который потом стали называть документальной драмой. Характерным примером может служить спектакль 1927 года «Распутин, Романовы, Война и Народ, который восстал против них» по пьесе «Заговор императрицы» А. Толстого и П.Щеголева. Некоторые эпизоды шли на сцене, другие были показаны на экране. Заканчивался спектакль хроникой, посвященной выступлению Ленина на II съезде Советов.

Жанр документальной драмы переживает ренессанс в Германии 60-х как противопоставление художественной драме, которая, по мнению сторонников документализма, была не способна оказать большого влияния на зрителя ввиду отдаленности её от реальной жизни. Документальная драма опирается на факты и документы, заменяет придуманный сюжет реальными событиями, делая, таким образом, историю соавтором произведения.

Так, знаковым явлением документального театра стала пьеса писателя и драматурга Петера Вейса «Дознание. Оратория в одиннадцати песнях» («Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen», 1965). В пьесе использованы материалы франкфуртского процесса над нацистскими преступниками 1963—1965 гг. Сам Вейс присутствовал на нём в качестве зрителя. Текст пьесы практически дословно передает всё, что было озвучено в ходе процесса над военными преступниками, руководившими лагерем смерти в Освенциме.

Однако, по замыслу Вейса, спектакль был призван не просто напомнить зрителю о прошедших событиях, - с помощью исторической дистанции зритель должен был еще раз осознать всеобщую вину в произошедшем, в том числе, свою собственную. П. Вейс отмечает, что сила документального театра заключается в том, что он позволяет создать из фрагментов действительности модель реальных событий. Документальный театр, по мысли драматурга, не находится в центре событий, это сторонний наблюдатель, анализирующий происходящее.

Рольф Хоххут пишет в это время исторические драмы, призванные с помощью документа разоблачать скандальное поведение известных лиц («Наместник» /«Der Stellvertreter», 1963, и др.). Хайнар Киппхардт снова возвращается к судебному процессу над физиком-атомщиком Оппенгеймером, ставя вопрос об ответственности учёного («В деле Й. Роберта Оппенгеймера» / «In der Sache J. Robert Oppenheimer», 1964). Петер Вейс и Ганс-Магнус Энценсбергер используют аутентичный материал для вскрытия социально-исторических механизмов.

В конце 90-х гг. Германия переживает возрождение документального театра, что связано, в первую очередь, с творчеством молодых немецких драматургов. До середины 90-х годов театры Германии практически не проявляли интереса к молодой драматургии. Вместо этого, как отмечает театровед Карола Дюрр, "режиссёры пускались во все тяжкие, придумывая всё более изощрённые интерпретации классических пьес". Первым «возмутителем спокойствия» вслед за лондонским театром Royal Court,

одним из форпостов актуального искусства, стала берлинская команда под руководством интенданта театра "Berliner Schaubühne", режиссёра Томаса Остермайера. Тогда взгляды молодых обратились в сторону Великобритании и Ирландии, на слуху появились имена таких авторов, как М.Равенхилл, С.Кейн и Э.Уолш, оживился интерес к документальному театру. Немецкие драматурги стали объединяться, создавать театры современной пьесы. Так, вокруг Оливера Буковски сформировался театр УАТ ("Премьер-театр"), а внутри Драматургического Общества по инициативе молодых театральных авторов, заинтересованных в продвижении новой драматургии, был создан форум "Молодая драма". Новая драма стала связующим звеном между театром и молодым поколением.

Члены театральной группы «Rimini Protokoll» по-новому взглянули на документальный театр, выпустив на сцену вместо профессиональных актёров обыкновенных людей. Объектом документальной драмы «Rimini Protokoll» становятся не события и явления, а герои этих событий, играющие на сцене самих себя. Таковую драму члены коллектива называли «Experten-Theater», поскольку главными действующими лицами этого театра становятся «эксперты повседневной жизни». Тобиас Бекер и Вольфганг Хёбель называют в подзаголовке к своей статье «Мы придём со своей яростью» звёздами современной немецкой сцены бездомных, безработных, иммигрантов и детей гетто. Критики отмечают, что новый немецкий документальный театр более далек от политики, чем документальная драма

Германии 60-х годов. Авторам важнее всего понять психологию обыкновенного человека в нестандартной ситуации и причину возникновения такой ситуации.

При всей идейной и эстетической неоднородности новой немецкой драматургии, её объединяет, прежде всего, требование правды жизни и достоверности на сцене. Так, критик Елена Ковальская отмечает "ощущение реальности, неприкрашенной и честно зафиксированной". Часто отправной точкой для написания пьесы становятся газетные заметки из раздела криминальной хроники. При этом характер работы с фактом, с документом может быть различным. В одних случаях он непосредственно включается в текст пьесы, как это сделано, скажем, в драме Андреса Файеля и Гезине Шмидт "Удар" («Der Kick»). Здесь речь идёт о традиционном документальном театре, использующем сам текст первоисточников, отобранных в соответствии с задачами драматурга.

В других случаях документ не становится структуро- или жанрообразующим фактором, а является лишь отправной точкой для размышлений автора о насущных или вечных проблемах. Так происходит в пьесах Катарины Шлендер «Вермут» («Wermut»), Лутца Хюбнера "Дело чести" («Ehrensache»), Торстена Бухштайнера «Норд-Ост» («Nordost»), ряде пьес Деи Лоэр и др. Здесь проявляется стремление молодых драматургов к синтезу реалистического и фикционального, порождающее особый тип документализма в новой немецкой драме.

В основу пьесы Катарины Шлендер "Вермут" легло реальное событие - коллективное убийство безработного машиниста электропоезда. Это нашло отражение в авторском жанровом определении "Трагическая уличная песня на основе реальных событий". Пьеса содержит узловые моменты произошедших трагических перипетий, но задумана она, прежде всего, как исследование ситуации: что заставило жену, дочь и троих друзей забить жертву железными прутами? Что должно толкнуть "цивилизованного" человека на то, чтобы расправиться со своим ближним таким жестоким, варварским образом? Пьеса написана в рамках традиционной драматургии: в ней присутствует действие, конфликт, диалог. Правда, К.Шлендер признаётся: "В моих пьесах как правило есть только сам конфликт, всё, что было до и будет после него, для меня не представляет интереса. Зрителя втягивают в конфликт, а в конце опять отпускают". В результате причины ненависти главной героини, 16-летней Пэгг Кифер, к своему приёмному отцу, вполне безобидному, добродушному Тому Киферу, остаются непонятными. Зато автором вскрыт чудовищный механизм манипуляции человеческим сознанием, когда в результате лжи и клеветы девушке удаётся толкнуть своих товарищей и мать на жестокое преступление.

На глаза другому драматургу, Игорю Бауэршиму, как-то попало сообщение о том, что два молодых человека в Норвегии совершили совместное самоубийство, бросившись вниз со скалы. Они познакомились в Интернете и там же договорились свести счёты с жизнью. Бауэршиму интересовало, что происходило в головах молодых людей, и из этих догадок и размышлений родилась пьеса "Norway".

Today" - произведение об ощущении жизни западными молодыми людьми. Неумение и нежелание вписаться в людское сообщество, исполнять предписанные роли, находиться в плену у неких "смыслополагающих, жизнеобразующих умственных конструктов", подчиниться "погоне за успехом, тяге к размножению, мании удовольствий и другим реакционным потребностям", положение "на обочине жизни" приводит героев пьесы Юлию и Августа к идее совместного самоубийства. Правда, пройдя через придуманные ими прощальные ритуалы, обретя друг в друге родственную душу и убедившись в том, что жизнь совсем не так плоха, как им казалось, они, в отличие от прототипов, отказываются от своего намерения и возвращаются в мир.

Пьеса Л. Хюбнера «Дело чести» рассказывает о жестоком убийстве молодой девушки иммигрантами из Турции. Шестнадцатилетняя Элена и её подруга знакомятся с девятнадцатилетним Семом и его приятелем Зинаном, вместе они планируют провести выходной день. Однако вечером Элену находят мертвой с несколькими десятками ножевых ранений. Обоих молодых людей задержали в тот же день, но мало понятно, что явилось причиной такого жестокого убийства. Произошедшую историю мы видим с позиций трёх молодых людей: Сема, Зинана и подруги Элены, Улли. Различны точки зрения и различны ответы на вопрос, что послужило причиной. Откуда взялась жестокость, с которой на первый взгляд дружелюбные юноши турецкого происхождения наносили удары ножом? Какую роль играют различия в представлении о положении мужчины и женщины в современном обществе? Касается ли эта история

только иммигрантов в Германии или это трагедия униженных, ранимых людей любой национальности? Пьеса основана на реальных событиях. Поводом для её написания послужило произошедшее в 2004 году в г. Хагене убийство 14-летней девочки её одноклассниками, турецкими иммигрантами. Лутц Хюбнер объяснил свой подход к фактам следующим образом: «Я взял за основу этот случай, потому что он представлял собой сугубо театральную ситуацию. Однако я использовал его для художественных целей, сохранил его рамочные условия, но придумал свои характеры».

Документальную основу имеет и большинство пьес Деи Лоэр: "Комната Ольги" основывается на реальных фактах из жизни известной коммунистки Ольги Бенарио, "Левиафан" - на истории террористической организации РАФ и её функционеров, "Чужой дом" на событиях войны в Югославии и фактах из жизни знакомого драматургу македонского парня, и т.д). Драматурга интересует не столько горячий материал, сколько материал, позволяющий поразмышлять о таких вечных категориях как предательство и верность ("Чужой дом"), насилие в семье ("Татуировка"), амбивалентность отношений "палач и жертва" ("Комната Ольги"), насилие как способ защиты от несправедливости мира ("Левиафан"), вина ("Адам Гайст") и т.д. Шрёдер, говоря о драматургах новой волны, отмечает: "Чрезвычайно актуальные политические и морально-нравственные темы, проблемы и традиции, породившие в шестидесятые и семидесятые годы страстную ангажированность художников, теперь

нейтрализуются и дифференцируются на расстоянии,...очищаются от традиционных предрассудков и проверяются на жизнеспособность с точки зрения элементарной человечности".

Для пьес Д.Лоэр, основанных на документальном материале, характерна эпизация драматического текста, использование «эффекта очуждения», благодаря чему реальный факт превращается в сценическую условность. Лоэр пишет: "Если язык уже выражает всё, что чувствуют персонажи, возникает своего рода телевизионный реализм, а это скучно. В театре язык должен создавать образы, а не наоборот".

Если в рассмотренных выше пьесах реальный сюжет послужил лишь основой художественного произведения, то в драме А. Файеля и Г. Шмидт «Удар», как мы уже отмечали, не только сюжетную, но и текстовую основу составляют документы. В ночь на 13 июля 2002 года скинхеды, 23-летний Марко и 17-летний Марсель Шёнфельды, а также их приятель, 17-летний Себастьян, избили до смерти более слабого хип-хопера Маринуса Шёберля. Преступники и жертва были хорошо знакомы – все они из Поцлова, небольшой деревни в Бранденбурге. У преступления были свидетели, не захотевшие вмешаться и помочь. Пьеса представляет собой монтаж из подробных протоколов бесед и допросов действующих лиц, при этом все имена и географические названия сохранены. Это преступление освещалось во многих телевизионных сюжетах, были сняты документальные фильмы, проведены теледискуссии с целью установления причин преступления. А. Файель и Г. Шмидт пошли иным путем, в своей пьесе они



сосредоточились не на событиях, а на языке, с помощью которого свидетели и участники преступления рассказывают о нем. А. Файель: «Я осознанно отказался от иллюстрации основных событий и сконцентрировался на языке». В постановке высказывания 20 персонажей передаются двумя актёрами. В них раскрывается вся жизнь небольшого социума этой деревни. Внимательный взгляд авторов отыскивает истоки преступления в самой жизни участников событий, их родителей, их дедов. Авторам важно, чтобы зритель услышал слова персонажей, за которыми скрываются глубинные причины их поступков.

Таким образом, в силу обострённого чувства реальности, характерного для новой немецкой драматургии, пьесы молодых авторов зачастую имеют документальную основу, опираются на реальный факт - исторический или жизненный.

### **Вопросы и задания:**

1. Охарактеризуйте жанр «документальной драмы».
2. Изложите историю документальной драмы в Германии.
3. В чём состоит специфика работы авторов новой немецкой драмы с документом / фактом?

4. Прочтите и проанализируйте пьесу Т.Бухштайнера «Норд-Ост». Как автор трактует трагические события 2002 г. на Дубровке? Каково соотношение фактов и художественного вымысла в пьесе немецкого драматурга?

### **Информационные ресурсы:**

1. Амирова А.Р. Жанр документальной драмы в новейшей немецкой драматургии // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве.- Казань: Юниверсум, 2011. – С. 420-424.
2. Театральная библиотека Сергея Ефимова (пьесы – театр – драматургия): <http://www.theatre-library.ru/>
3. ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им Гёте, 2005. – 480с.
4. ШАГ 3. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2008. – 447с.
5. ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2011. – 482с.

## **Лекция 5. Традиция эпического театра в драматургии Деи Лоэр**

**Аннотация.** В данной теме раскрываются черты новаторства и преломление традиции эпической повествовательной драматургии, связанной с именем Б.Брехта, в драмах Деи Лоэр; анализируется ряд пьес драматурга, на примере которых демонстрируется синтез приемов эпического и «постдраматического» театра, свойственный художественной манере этого автора и других представителей «новой немецкой драмы».

**Ключевые слова:** традиция, эпический театр, эффект очуждения, статичность, саморефлексия, «постдраматический театр», новаторство.

**Методические рекомендации по изучению темы.** Вначале необходимо изучить теоретический материал по теме, ответить на вопросы и выполнить задания. После этого следует ознакомиться с информационными источниками, проработать материал для изучения темы, выполнить самостоятельные задания и отправить их отдельным файлом в раздел «практическое задание». Для контроля усвоения материала рекомендуется ответить на соответствующие вопросы раздела «итоговый контрольный блок».

При всех новациях современная немецкая драма прочно спаяна с достижениями предшественников. Особенно продуктивными оказались традиции немецкого экспрессионизма и эпического театра Б.Брехта.

Дея Лоэр (1964) принадлежит к числу наиболее серьёзных и успешных драматургов нового поколения, заявивших о себе в 90-е годы. Она была удостоена многочисленных литературных и театральных премий, а за пьесу "Левиафан" («Leviathan») Лоэр получила звание лучшего молодого драматурга 1993 года. Драммы Д.Лоэр переведены на английский, французский, испанский и русский языки и с успехом идут не только в Германии, но и во многих европейских странах.

Д. Лоэр изучала германистику и философию в Мюнхенском университете, а затем закончила сценарное отделение в Берлинской высшей школе искусств (курс Хайнера Мюллера). В 1990 г. она создаёт свою первую пьесу "Комната Ольги" ("Olga's Raum"), которая приносит молодому автору широкую известность. В 90-е годы Лоэр становится "домашним" драматургом Ганноверского драматического театра, где впервые были поставлены последующие её пьесы.

По тематическому принципу пьесы Д.Лоэр можно разбить на три группы:

1. Драммы, основанные на историческом материале, в которых Лоэр создает альтернативную по отношению к официальной версию истории: «Комната Ольги» ("Olga's Raum", 1990/91), «Левиафан» ("Leviathan", 1993).

2.Драмы, в которых Лоэр перерабатывает и переосмысляет мифологический или сказочный материал с точки зрения современности: «Синяя Борода – надежда женщин» (“Blaubart – Hoffnung der Frauen”, 1997), «Манхэттенская Медея» (“Manhattan Medea”, 1999).

3.Пьесы, в которых изображены обычные люди, вынужденные в повседневных обстоятельствах сталкиваться с проявлением насилия и жестокости: «Татуировка» (“Tätowierung”, 1992), «Кларины связи» (“Klaras Verhältnisse”, 2000), «Жизнь на площади Рузвельта» (“Das Leben auf der Praça Roosevelt”, 2004).

Творчество Д. Лоэр вызвало к себе интерес таких серьёзных специалистов в области драмы и театра как С. Лёшнер и Г. Шульц, ей посвящена вышедшая в 2006 г. книга Биргит Хаас "Театр Деи Лоэр: (бес)конечность Брехта" ("Das Theater von Dea Loher: Brecht und k(ein) Ende") и статья профессора германистики Университета г. Трир Франциски Шлёсслер "Очуждение очуждения или постдраматические трансформации? Бертольт Брехт и Дея Лоэр" ("Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher"), последовавшая как отклик на книгу Хаас.

Название книги Б. Хаас говорит о том, что предметом её исследования является брехтовская традиция и её преломление в творчестве Лоэр. Но сама по себе постановка вопроса "Театр Деи Лоэр: (бес)конечность Брехта" носит полемически заострённый характер. Автор, по всей видимости, не вполне убеждён, идёт ли в пьесах Лоэр речь о следовании идеям и эстетическим принципам Брехта или,

напротив, о некоем тупике, в который эта традиция заходит. В результате Хаас настаивает на "гибридном" характере драматургии Лоэр, балансирующей, по её мнению, между эпическим и «постдраматическим театром».

Пьеса Лоэр «Комната Ольги» («Olga's Raum», 1990) основана на реальных событиях, она описывает судьбу Ольги Бенарио, немецкой еврейки-коммунистки, погибшей в концлагере Равенсбрюк. Драма представляет собой воспоминания Ольги, сидящей в одиночной камере концлагеря. В первом монологе героиня говорит о своём решении: "Не позволить вытравить воспоминания. Только если мне удастся воспроизвести прошлое с абсолютной точностью, я смогу увидеть будущее... Я разговариваю с собой, чтобы не сойти с ума... Вспоминать каждый день одно событие и точно его воспроизводить". Все последующие события представляют собой воспоминания Ольги. Название пьесы символично. В немецком языке слово "Raum" имеет несколько значений: "комната", "помещение" и "пространство". "Raum" в данном случае это и камера, в которую заточена героиня, и пространство её воспоминаний. Таким образом, драматическое время охватывает почти всю жизнь героини. В финале Ольга "рассказывает" свою смерть, констатируя: "...я делаю последний вздох".

Таким образом, Ольга, в традициях эпической повествовательной драматургии, выступает и как рассказчица и как действующее лицо своего рассказа, который представлен зрителю, с одной стороны, в форме монологов (их 9, на них и приходится основной удельный вес), с другой - в форме собственно

сценического действия и диалога. Но действие сведено к минимуму, а диалог также тяготеет к эпосу. Так, в сцене "Дуэт I: инвенция" разговор заключённых женщин - Ольги и Женни, её соседки по камере в бразильской тюрьме, - не является диалогом в полном смысле этого слова, не представляя собой акт подлинной коммуникации. Не случайно автор называет его "Инвенция". Инвенция - форма имитационной полифонии. Сцена представляет собой полифоническую разработку темы Ольгиной жизни. Ольга рассказывает правду без прикрас, а Женни - красивую легенду, созданную в народе. В обоих случаях речь идёт о рассказе. Слово "инвенция" переводится как "выдумка". В этой сцене разоблачается красивая легенда и раскрывается правда о женщине, принесённой в жертву политической борьбе, которая подчинила её чувства, её женскую суть и, в конце концов, лишила жизни. К подобному диалогу скорее применим термин Э. Елинек "пересечение семантических полей", которым она охарактеризовала вид коммуникации, пришедший на смену диалогу в «постдраматическом театре».

Этот принцип характерен и для сцены "Дуэт II: Negatio", в которой Женни отказывается верить в историю, рассказанную Ольгой, обвиняя её во лжи.

Особенностью творческой манеры Деи Лоэр является способ написания текста: он располагается столбцом, знаки препинания отсутствуют, деление на строки произвольно. В результате при чтении трудно выделить начало и конец предложения, а при произнесении текста возникает несовпадение

синтаксических и фонетических границ, что порождает специфическую, непривычную экспрессию и очуждение текста. Разрушается иллюзия подлинности вполне в духе Брехта, но другими способами.

Названия сцен передают как суть происходящего, так и отношение автора: Монолог I, Дуэт I: инвенция", Монолог II, Па де де с дьяволом I (так назвала Лоэр сцены допроса Ольги палачом Филинто Мюллером), Монолог III, Триолет I: Accusatio (Обвинение), Монолог IV, Па де с дьяволом II, Монолог V, Па де с дьяволом III, Монолог VI, Дуэт II: Negatio (Отрицание), Монолог VII, Триолет III: Dementia (Безумие), Монолог VIII, Квартет, Монолог IX, Exitus (Финал)

Названия сцен относятся к сфере других видов искусства - музыки и танца, что лишний раз подчёркивает "искусственность" текста, вызывая тем самым момент очуждения. Названия сцен в драмах Лоэр, как и названия самих пьес, неизменно являются важной формой проявления авторского сознания.

Названные приёмы драматург использует и в пьесе "Татуировка" (Tätowierung", 1993). Отец, насилуя своих дочерей, наносит им неизлечимую травму. Название драмы имеет ключевое значение. «Татуировка» - это клеймо, знак отцовской власти, который невозможно вытравить, он остаётся с девочками на всю жизнь. Здесь названия сцен являются ещё более метафоричными, эмоционально окрашенными и тем самым более явственно дают почувствовать отношение автора ("Время спать", "Свет мой, зеркальце", "Молитва чёрному богу потерянного детства", "Татуировка" и др.)



Наиболее интересна с точки зрения диалога с Брехтом пьеса "Ливиафан" (1993). Здесь Левиафан – метафора государства, социально-общественной системы. Драма написана на основе реальных событий и изображает переломный момент в жизни известной немецкой журналистки Ульрики Майнхоф (в пьесе Марии), которая вместе со студентом Андреасом Баадером в 1968-70 гг. создала ультралевую террористическую организацию РАФ (RAF - Rote-Armee-Fraktion). Целью РАФ было свержение существующего государственного строя Федеративной Республики путём развёрнутой в городских условиях партизанской войны. На счету организации были покушения с человеческими жертвами, налёты, похищение оружия и т.д. В 1972 были арестованы и предстали перед судом лидеры организации (У.Майнхоф, А.Баадер, Г.Энсслин, Й.Распе и Г.Майнс). В ходе процесса и последующего заключения все они покончили с собой.

В пьесе показан момент, когда Мария после тяжёлой внутренней борьбы делает выбор в пользу насилия и терроризма. В центре пьесы - вопрос об оправданности насилия, в том числе по отношению к невинным, ради будущей победы гуманизма, о принесении себя в жертву благородной идее. Тем самым Лоэр возвращается к проблеме, поставленной в пьесе Брехта "Мероприятие" ("Die Massnahme", 1930). Это типичная "учебная" или "поучительная" пьеса (Lehrstück), написанная в особом драматургическом жанре, как известно, созданном Брехтом с целью наиболее полного осуществления социально-педагогических задач искусства. По словам И.М. Фрадкина, в пьесе "Мероприятие" "Брехт

сконструировал свою абстрактно-рационалистическую геометрию "революционной" морали. Он обезличил своего героя, лишил его права на добрые чувства и в конечном итоге вынес ему смертный приговор за человечность, не подчиняющуюся рационалистической дисциплине. "Исповедуемые в этой "поучительной пьесе" относительность и необязательность всех нравственных принципов, - пишет Фрадкин, - философия допустимости любого зла во имя конечного торжества добра, презрения к человеку для блага человечности, ледяной пафос жертвоприношения личности на алтарь коллективизма" - таково послание Брехта, заключённое в этой пьесе. Написанный через 40 лет после этого "Маузер" Хайнера Мюллера, который, кстати, тоже вырос на учебных пьесах Брехта, но со временем отказался от уроков своего великого учителя, является своего рода ответной репликой, перевёрнутой проекцией пьесы "Мероприятие": Мюллер показывает весь ужас и абсурд бессмысленного насилия, революционного террора, уничтожения тысяч невинных и человека в себе ради грядущего счастья человечества.

Деа Лоэр равно далека и от революционной дидактичности раннего Брехта, от прикладной морали его "поучительных пьес" и от чёрного пафоса Мюллера. Её пьеса совершенно не идеологична. Автора интересует человек на распутье. Что толкнуло талантливую журналистку, сделавшую блестящую карьеру, интеллектуалку, жену и мать на путь терроризма? Зритель видит героиню в тот момент, когда в ходе запланированной акции случайно ранен невинный человек. Мария стоит перед выбором: сдаться

полиции, покаяться, отречься от соратников, вернуться к мужу и детям и зажить обычной жизнью, то есть совершить предательство, или уйти в подполье, стать человеком вне закона, встать на путь террора, сохранив верность идее и товарищам. И она после долгих колебаний выбирает второе. Лоэр не берётся судить свою героиню, молодым автором движет желание разобраться, что происходит в мире, как становится возможным то или иное решение. Отсюда открытость её пьес, отсутствие обобщений. Отсюда и отмеченная рядом критиков амбивалентность понятий добра и зла в драматургии Лоэр. Ей важно не вынести вердикт, а понять ту или иную позицию. Этим объясняется широкое использование средств объективизации происходящего.

Диалог с Брехтом носит достаточно явный характер. Его пьеса даже цитируется в финале: когда Вильгельм, муж террористки Луизы, покончил с собой после неудачной попытки образумить любимую жену, террорист Карл (прототипом которого является А.Баадер) называет акт самоубийства "мероприятием". Что касается элементов эпической драматургии, то "Левиафан" помимо обычных для Лоэр пространных монологов и названий сцен содержит и хоры, традиционно являющиеся приёмом прямого выражения авторской позиции ("Хор на тему освобождения", "Хор: о товарищах", "Хор: о вынужденных мерах", "Хор на тему народной войны"). Партию хора исполняют те же персонажи, но при этом они рассказывают предысторию или важные дополнительные эпизоды, излагают подробности случившегося или делают прогнозы на будущее, комментируют происходящее. Но это скорее способ

расширения драматического пространства с целью создания объективной картины, а не знаменитый брехтовский "несостоятельный" комментарий, опровергаемый действием, когда эпический и драматический планы не совпадают, пробуждая активное со-участие зрителя.

Таким образом, правомерно говорить об эпическом характере пьес Лоэр, о таком её качестве как статичность, когда саморефлексия и рефлексия героев, облечённая в форму рассказа или комментария, преобладает над сценическим действием. Но последнее связано уже не с эстетикой Брехта, в лучших пьесах которого средства и возможности эпоса помножены на выразительность и силу воздействия драмы, а скорее с тенденцией «постдраматического театра» отказываться от логически выстроенного драматического действия или сводить его к минимуму.

### **Вопросы и задания:**

1. Назовите самые продуктивные традиции в немецком театральном искусстве.
2. Охарактеризуйте «эпический театр» Б.Брехта.
3. Прочитайте и проанализируйте пьесу Д.Лоэр «Кларины связи». Определите характерные черты, свойственные драматургии Д.Лоэр.
4. Какие приёмы эпического театра используются в драматургии Деи Лоэр и как они сочетаются с элементами «постдраматического театра»?

### **Информационные ресурсы:**

1. Loher D. Olgas Raum. Tätowierung. Leviathan. - Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2003. - 230 S.
2. Prinzenstrasse. hannoversche hefte zur theatergeschichte / Hrsg. J.Gross, U.Khuon. - Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, 1998. – 252 S.
3. ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2011. – 482с.
4. Театральная библиотека Сергея Ефимова (пьесы – театр – драматургия): <http://www.theatre-library.ru/>
5. Neue deutsche Dramatik Авторы: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/bae/ruindex.htm>

## **Лекция 6. Влияние экспрессионизма в драмах Альберта Остермайера**

**Аннотация.** В данной теме рассматривается влияние экспрессионизма, являющегося самой мощной и продуктивной традицией немецкой драматургии, на творчество драматурга Альберта Остермайера. На материале ряда пьес выявляются черты экспрессионистского стиля на всех уровнях драматургического текста.

**Ключевые слова:** традиция, экспрессионизм, монодрама, монолог, внутренний монолог, «глухой диалог», внутренний конфликт.

**Методические рекомендации по изучению темы.** Вначале необходимо изучить теоретический материал по теме, ответить на вопросы и выполнить задания. После этого следует ознакомиться с информационными источниками, выполнить самостоятельные задания и отправить их отдельным файлом в раздел «практическое задание». Для контроля усвоения материала рекомендуется ответить на соответствующие вопросы раздела «итоговый контрольный блок».

Альберт Остермайер (р. 1967 году) – немецкий поэт и драматург. А.Остермайер изучал архитектуру, право и германистику в Мюнхенском университете, является лауреатом нескольких престижных литературных премий – Эрнста Толлера (1997), Генриха фон Клейста (2003) и др. Стихи и драмы Остермайера переведены более чем на 20 языков, пьесы идут в театрах Германии, США, Южной Америки, Украины и т.д. Остермайер принадлежит к немногим авторам своего поколения, которые, по выражению Г. Крауссэра, "ещё доверяют силе слова", для кого язык - основной драматургический элемент. Характерным свойством его драматургии является, как считает Г.Крауссэр, "страстный поток речи в духе странствующего проповедника". Остермайер полиритмично реагирует на полиморфное время: неоэкспрессионистские залпы слов, бит и хип-хоп ритмы, античные метры и романтическая интонация характеризуют его театральный язык. Строй его драм является музыкой нашего времени, смесью того, что мы регулярно слышим через динамики наших радиоприемников и телевизоров. Постмодернизм, читай – постдраматизм, по мнению Крауссэра, как понятие к его театру не применим. Автор тяготеет к монодраме и монологу. Театр Остермайера - это не театр жестов или подчеркнутой "телесности". Практически всегда в нем преобладает форма внутреннего монолога. Его персонажи не участвуют в показной борьбе друг с другом, не вступают в открытый поединок. Собственно диалог в его пьесах сохраняет черты беседы с самим собой, в результате чего образы становятся более глубокими и аутентичными. Драматург не столько разъясняет, сколько внушает, суггестивность - одна из важнейших

характеристик его творческой манеры. А.Остермаейр умело использует опыт экспрессионистов. Его театр многие называют несовременным явлением, при этом произведения молодого драматурга пользуются неизменным успехом. Это связано с тем, что актуальность пьес А.Остермайера - это актуальность особого рода. Он говорит о трагизме нашего времени, но, не пускаясь при этом в смелые эксперименты с художественной формой, а относясь со старомодной почтительностью к слову.

В пьесах А.Остермайера язык отражает раздробленное сознание героев, сквозь которое просвечивают культурные мифологемы, коллективная память, настойчиво звучат голоса мегаполиса, рекламные слоганы, речевые клише. При этом сами они зачастую не осознают, что являются «проводниками» мощного потока информации. Подобным образом писатель показывает процесс роботизации человека – мотив, созвучный процессу механизации индивида в драмах экспрессионистов.

Пьесы Альберта Остермайера можно поделить на две группы. Первую группу составляют моно- и дуодрамы, в центр которых поставлено столкновение героя с самим собой либо с враждебной ему частью себя. Такими пьесами являются драмы «Между двух огней. Топография Толлера» («Zwischen zwei Feuern. Tollertopographie», 1993), «Цукерзюсс и Ляйхенбиттер или: о кофейной гуще в сахарной пьесе» («Zuckersüss & Leichenbitter oder: vom kaffee-satz im zucker-stück», 1996), «Татарин Тит» («Tatar Titus», 1997), «Радио ночь» («Radio Noir», 1998) и «Язык отца» («Vatersprache», 2002).



Вторая группа представляет драмы с несколькими действующими лицами, в которых герои сталкиваются с социальными Другими либо с непонятной им метафизической закономерностью. К ним относятся драмы «Снимаем (второсортное) кино» («The Making Of. B.-Movie», 1999), «На перекрестке у Мертвой Долины» («Death Valley Junction», 2000), «Последний вызов» («Letzter Aufruf», 2002) и «99 градусов» («99 Grad», 2002).

Влияние экспрессионизма прослеживается на всех уровнях драматических текстов Остермайера. Пьесы драматурга содержат широкий спектр экспрессионистских тем и мотивов: ужаса, отчаяния, безнадежности, хаотичности бытия, роботизации и опустошения человека в капиталистическом мире, предчувствия грядущей катастрофы, скорой гибели человечества, изображения апокалипсических картин, галлюцинаций, видений, мрачной атмосферы, «демонов города», власти над душами людей города-чудовища, распада личности, внутреннего раскола, конфликта отцов и детей, мессианства поэта. Эти темы и мотивы Остермайер дополняет некоторыми другими. Так, драматург рассматривает взаимоотношения языка и власти, проблему искусственного конструирования личности средствами массовой информации, включает мотив двойничества, инсценировки смерти, которая оказывается для персонажей подлинной, мотив поглощения реальности фикцией, смены персонажами ролей, масок, поднимает вопрос вины и ответственности.

Подобно экспрессионистам Э. Толлеру, Г. Кайзеру, А. Броннену, Р. Зорге, В. Газенклеверу и др., А.Остермайер ставит в центр своих пьес отчужденного человека, живущего во враждебном ему мире и не находящего понимания со стороны других.

Герои Остермайера, в особенности герои его моно- и дуодрам, как и герои экспрессионистских драм, изображены в моменты наивысшего душевного напряжения, внутреннего перелома, переосмысления своей судьбы (Толлер, Тит, Сын) или в состоянии агонии перед гибелью (Цукерзюсс, Парфенопа, Дезмонд, Нольк). Их речь характеризуется повышенной, взвинченной эмоциональностью, чрезмерным пафосом, герои одержимы идеей, которая зачастую становится навязчивой и повергает их в безумие (Тит, Цукерзюсс, Нольк). Состояние героев в пьесах доведено до крайности, их эмоции изображены «на пределе». Попытки персонажей вступить в общение, высказаться друг другу часто превращаются в драмах Остермайера в «глухой диалог», также активно использовавшийся драматургами-экспрессионистами, при котором персонажи не слышат и не понимают друг друга, но каждый говорит о своих проблемах и переживаниях.

А.Остермайер активно использует утвержденную экспрессионизмом форму «Stationendrama», в которой действие развивается не последовательно, а толчками движется от одной сцены к другой, соединённых по принципу монтажа. В соответствии с драматургией экспрессионизма в пьесах

Остермайера отсутствует постепенное нарастание конфликта. Происходит демонстрация конфликтного положения, которое, как правило, не исчерпывается даже с гибелью героя.

Во всех пьесах А.Остермайера влияние экспрессионизма проявляется и на уровне языка. Использование экспрессионистских средств выразительности прослеживается на фонетическом, лексическом, грамматическом и стилевом уровнях текста.

«Радио Ночь» (1992) является одной из наиболее характерных пьес А.Остермайера. Она представляет собой монолог ночного ди-джея по имени Парфенопа. Как известно, Парфенопа в древнегреческой мифологии – одна из сирен, полуженщин-полуптиц, своим голосом зазывавших моряков в опасные, гибельные места. Так и ночная сирена, очаровывая слушателей ночного эфира красивым глубоким голосом, проникает в их дома, в их одиночество и постепенно подводит их к идее самоубийства, соблазняет смертью. Сквозь полифонический поток сознания, льющийся из микрофона, встаёт образ современного большого города. Это бетонная клетка с огромными жилыми блоками, неоновой рекламой, светящимися вывесками стрип-баров, многополосными автобанами, не затихающими даже ночью. Красной нитью проходит мотив экзистенциального одиночества, затерянности современного человека в каменных джунглях, представляющих собой среду его обитания. В восприятии города прослеживается сходство Остермайера с немецкими экспрессионистами, для которых город – это ужасный монстр, пускающий снопы огня и фабричного дыма в небо (Г. Гейм «Бог города» и др.).

У каждого из слушателей ночного эфира своя драма. Парфенопа говорит от лица многих ("мы"), объединенных одиночеством. Смерть для них – это шанс быть услышанными, стать частью некой общности, освободиться от ужаса анонимности. Как заклинание, как зловещий рефрен звучат слова «позвони мне» ("ruf mich an"), "поговори со мной" ("talk to me"), с регулярной периодичностью повторяющийся в тексте, - позвони мне, и я скажу тебе, как нужно умереть. Это гимн смерти, в котором она представлена прекрасным, освобождающим началом. В монодраме Отстермайера звучат, с одной стороны, отголоски экспрессионистского бунта, с другой - аллюзии к фрейдистской психологической доктрине, и, наконец, ницшеанско - шопенгауэровская "симпатия к бездне" прошлого порубежья.

Таким образом, Остермайер пишет преимущественно в русле литературной традиции, но при этом мастерски передаёт атмосферу современной жизни, ощущение времени, - прежде всего, за счёт языка и ритмического рисунка своих пьес.

### **Вопросы и задания:**

1. Какое качество отличает драматургию А.Остермайера от других представителей новой немецкой драмы?
2. В чём специфика конфликта в пьесах драматурга?
3. Назовите черты экспрессионизма, характерные для драм автора.

4. Прочитайте пьесу А.Остермайера «Снимаем (второсортное) кино». Какова проблематика пьесы? Определите характер конфликта, специфику действия, сюжета и композиции, художественного времени и пространства, охарактеризуйте персонажей пьесы. Проанализируйте драму Остермайера как римейк пьесы Б.Брехта «Ваал». Выявите характер диалога с Брехтом.

### **Информационное обеспечение:**

- 1.Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме. Автореферат канд. дисс-ции. – Казань, 2013. – 22 с.
2. Neue deutsche Dramatik Авторы: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/bae/ruindex.htm>
3. Ostermaier A. The Making Of. Radio Noir. Stücke. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1999. - 181 S.
4. Krausser H. Vorwort // Ostermaier A. The Making Of. Radio Noir. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1999. - S. 9-11.

## **Лекция 7. «Магический реализм» Роланда Шиммельпфеннига**

**Аннотация.** В данной теме разъясняется понятие «магический реализм» в культурном пространстве Германии, отмечаются его отличия от одноименного художественного направления в Латинской Америке, выявляются характерные особенности «магического реализма» в ряде пьес драматурга Роланда Шиммельпфеннига.

**Ключевые слова:** «магический реализм», мимесис, «постдраматический театр», «калейдоскопическая композиция», энтропийный хаос.

**Методические рекомендации по изучению темы.** Вначале необходимо изучить теоретический материал по теме, ответить на вопросы и выполнить задания. После этого следует ознакомиться с информационными источниками, выполнить самостоятельные задания и отправить их отдельным файлом в раздел «практическое задание». Для контроля усвоения материала рекомендуется ответить на соответствующие вопросы раздела «итоговый контрольный блок».

Роланд Шиммельпфенниг родился в 1967 г. в Гёттингене. Работал в Стамбуле как независимый журналист и драматург, затем, с 1990 г., изучал режиссерское искусство в Мюнхене в Школе Отто Фалькенбурга. После окончания курса стал ассистентом режиссера, а затем членом художественного руководства театра Каммершпиле в Мюнхене. В настоящее время он является постоянным автором Немецкого Драматического Театра Гамбурга. Р.Шиммельпфенниг – лауреат многочисленных премий: премии Эльзе Ласкер-Шулер за пьесу «Рыба за рыбу», 1997; премии им.Нестроя 2002 года как лучший молодой автор 2002 г.; пьеса драматурга «Золотой дракон» была названа «пьесой 2010 г.» и т.д.

Р.Шиммельпфенниг – один из самых значительных современных драматургов, фигура, знаковая для новой немецкой драмы. С одной стороны, его пьесы знаменуют собой свойственный новому поколению немецких драматургов переход от постмодернистской деконструкции, от автономной театральности «постдраматического театра» к «новому реализму». С другой стороны, они отражают не менее характерную его особенность, связанную с новаторством в области драматургической формы.

Пьесы драматурга можно условно разделить на две группы: это «постдраматические» пьесы и те, в которых присутствуют основные, правда, видоизмененные драматические категории и используются лишь отдельные приемы «постдраматического театра». Первую группу составляют «Рыба за рыбу» («Fisch um Fisch», 1995), «Нет работы для молодой женщины в весеннем платье» («Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid», 1995), «Давным-давно в мае» («Vor langer Zeit im Mai. 81 kurze Bilder für die

Bühne», 2000), «Ипанема» («Iranema», 2005), «Алиса в стране чудес» («Alice im Wunderland», 2003). В «постдраматических» пьесах Шиммельпфеннига основной категорией становится перформативность. Конфликт здесь заменяется напряженностью между отдельными элементами драмы: между «телом» и «языком», избытком жестов и пустотой, неодушевленной деталью и персонажем. В этих драмах происходит целый ряд трансформаций: вместо сюжета в пьесе дается комбинация сценических элементов, действие заменяется набором жестов, персонажи превращаются в знаковые фигуры, диалог распадается на отдельные фразы, не несущие смысла, человеческое тело становится функциональным элементом и рассматривается как носитель энергии, ключевыми категориями в пьесе становятся вариативность, повторяемость, демонстрация. Такая организация пьесы лишает зрителя уверенности в правильности его реакции на изображаемое. Любая реакция становится правомерной, сами пьесы лишены дидактизма и оценочности.

Ко второй группе относятся драмы «Вечная Мария» («Ewige Maria», 1994), «Арабская ночь» («Die arabische Nacht», 2000), «Под давлением 1-3» («Push Up 1–3», 2001), «За лучший мир» («Für eine bessere Welt», 2003), «Женщина из прошлых времен» («Die Frau von früher», 2004), «Двойные» («Die Zwiefachen», 1996), «Из городов - в леса, из лесов - в города» («Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte», 2004), «До/После» («Vorher/Nachher», 2001), «Предложение и спрос» («Angebot und Nachfrage», 2003), «Золотой дракон» («Der goldene Drache», 2007).



В пьесах Шиммельпфеннига неизменно наблюдается сопряжение двух планов – реалистического, с одной стороны, и метафизического, магического, сказочного, фиктивного – с другой. Это позволило ряду немецких исследователей обозначить метод драматурга как «магический реализм». Традиционно под «магическим реализмом» понимается художественный метод, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира, это дуалистическое сосуществование реального и иррационального, мифически-магического. Существует мнение, что «магический реализм» воплощает понимание мимесиса двадцатого – двадцать первого века. Если раньше мимесис толковался как подражание искусства действительности, то в наше время это понятие следует трактовать шире. Мимесис уже не ограничивается лишь повторением, имитацией и передачей реальности, это теперь и «игра-симуляция», то есть удвоение жизни. Как отмечает А.Гугнин, магические реалисты устраняют дилемму рационального и иррационального сознаний с помощью восстановления в правах мифически-магического мировидения: «Магический реализм – отрицание плодотворности рационалистического мышления и поиски более продуктивных жизненных основ, приводящих всех магических реалистов к мифически-магической модели мировидения, которую они пытаются понять, выразить художественно и (в зависимости от индивидуальных особенностей таланта) рационализировать».

Творчество Р.Шиммельпфеннига вполне вписывается в эту концепцию. Более того, в этом смысле оно вступает в диалог с традицией, хотя и не ставшей в немецкой литературе особенно продуктивной, но,

тем не менее, занявшей определенное место в общей литературной картине Германии XX века. Речь идет о «магическом реализме» 20-х, а затем 40-х годов. Как известно, термин «магический реализм» принято применять, в первую очередь, к латиноамериканской литературе. Однако уже в конце 20-х годов XX века в Германии возникло одноименное литературное движение, пришедшее на смену позднему экспрессионизму. Да и сам термин впервые получил распространение в Германии в статьях и книгах искусствоведа Франца Роо для характеристики постэкспрессионистской живописи и некоторое время употребляется как синоним "новой вещественности" (Neue Sachlichkeit) - речь шла, прежде всего, о возвращении на полотна художников предметного мира, конкретной и отчетливо зримой реальности, которая, однако, с помощью смещения перспективы, искажения пространственного жизнеподобия и ряда других приемов приобретала сверхреальное, "магическое" наполнение, что отчетливо отделяло новое течение от реализма XX века. Во Франции «магический реализм» иногда сближали с сюрреализмом (А.Бретон).

«Магический реализм» достигает своего расцвета в западногерманской литературе послевоенного периода и представлен творчеством Г.Казака, Э.Ланггессер, Э.Ф.Юнгера, Г.Ф.Юнгера, Х.Э.Носсака и Э.Кройдера. В литературе Западной Германии 1945-1949гг. можно обнаружить характерное перерождение основного понятия «реализм»: отстаивается не традиционный реализм, а новый «символический».

Писатели после 1945 года столкнулись с тем, что между личной моралью и общественным поведением существует огромный разрыв. Это привело к принципиальному противоположению нравственной позиции индивида и сущности реального мира, к разрыву между «правдой» и «действительностью» (Г.Казак) или между «действительностью» и «реальностью» (Г.Бёлль). К самым значительным и наиболее характерным произведениям «магического реализма» относят романы «Город за рекой» («Die Stadt hinter dem Strom», 1947) Г.Казака, «Неизладимая печать» («Das unauslöschliche Siegel», 1946) Э.Ланггессер и «Общество с чердака» Э.Кройдера («Die Gesellschaft vom Dachboden», 1946).

По мнению, А.Гугнина, произведения магических реалистов обладают характерными чертами, которые лишь в совокупности достигают особого качества, позволяющего выделить их тексты из массы во многом сходных произведений:

- а) специфическое использование категории времени — с целью раскрытия его субъективности и относительности;
- б) отказ от детерминированно-психологического принципа изображения человеческого сообщества, стремление изобразить функционирование этого сообщества на уровне мифического сознания;

в) показ сосуществования и взаимопроникновения двух реальностей: низшей, первичной, вроде бы очевидной, но не подлинной, и высшей, подлинной, на уровне которой теряют всякий смысл и значение стереотипы поведения, пригодные для жизни в обманно-очевидной реальности;

г) «магическое пространство» произведения, хотя и может быть вполне конкретно очерченным, не совпадает полностью с каким-либо реальным географическим и историческим пространством, поскольку пространство магического реализма не подчиняется общепринятым формам детерминизма, а живет по своим – магическим – законам, которые, однако, не имеют ничего общего с иррациональной мистикой. Неотъемлемая черта магического реализма – жизнеподобие, обязательное наличие конкретных и узнаваемых черт исторической реальности. Это качество отделяет магический реализм от жанра фэнтези, где жизнеподобная и легко опознаваемая историческая реальность, как правило, начисто отсутствует.

Посмотрим, как эти принципы реализуются в драматургии Р.Шиммельпфеннига.

В пьесе «Арабская ночь» описывается жизнь обитателей многоэтажки где-то на окраине современного города. В центре находятся шесть персонажей: молодая арабская женщина Фатима Мансур, лаборантка Франциска Деке, у которой Фатима снимает комнату, возлюбленный Фатимы Калиль, слесарь Ганс Ломайер и сосед из дома напротив Петер Карпати. Реалии жизни и быта центральных и второстепенных персонажей, хотя и прочерчены пунктиром, вполне узнаваемы и типичны для этой социальной среды: в доме проживают иммигранты, рабочие, служащие низшего звена.

Тем самым пьеса отвечает требованию жизнеподобия и наличия конкретных черт обыденно-очевидной реальности. Действие начинается с банальной бытовой ситуации – аварии в системе водоснабжения и поломки лифта. Но эти рядовые происшествия обретают статус роковых случайностей, которые инициируют цепь непредсказуемых событий, необъяснимых с помощью логики обыденного сознания. Очевидная повседневная реальность оказывается тесно спаянной со второй реальностью – сказочной, магической, существующей по иным законам. Магическое пространство выстраивается через сны, видения и воспоминания персонажей. Так, история Франциски – это современная версия спящей красавицы, разбуженной принцем - слесарем Ломайером. Судьба соседа Карпати, заточенного в бутылку из-под коньяка, вызывает в памяти участь восточных джинов. Но, прежде всего, переход в параллельное магическое пространство осуществляется через сны Франциски, в которых она - уже не мало оплачиваемая лаборантка, ежедневно выполняющая механическую рутинную работу, а похищенная в Стамбуле белокурая девочка, ставшая женой шейха. Причем это не личное альтернативное пространство Франциски – участниками драматических событий ее восточной Одиссеи, не покидая многоэтажки, становятся и другие персонажи – Ломайер и Карпати. При этом действующие лица принимают и не оспаривают логику магических элементов. Отсылка к этой второй реальности содержится в самом названии пьесы: «Арабская ночь» вызывает стойкую ассоциацию со сказками «Тысячи и одной ночи». Уже на уровне заглавия происходит взаимодействие двух планов, но взаимодействие отнюдь не мирное:

центральным событием пьесы становится ссора арабских иммигрантов, в результате которой Фатима из ревности убивает своего возлюбленного Калиля, при этом реальность мифологизируется с помощью культурных кодов, активизируя образ Востока нашего воображения; с другой стороны - вектор имеет и прямо противоположную направленность: происходит развенчание европейского мифа о сказочном Востоке через изображение сцен обыденной жестокости. Этот же прием мы наблюдаем и в другой пьесе Шimmelпфеннига – «Золотой дракон». «Золотой дракон» - так называется китайско-вьетнамско-тайский ресторан быстрого питания в одном из городов Германии. Как само название, так и весь восточный антураж (ковры, красные фонарики, названия экзотических блюд, завораживающий, заклинательный ритм фраз) работают на сказочно-мифологизированный образ Востока. Эту мысль озвучивает один из персонажей, с удивлением обнаруживший в квартире приятеля юную китайку-нелегалку: «Ты похожа на китайского кузнечика. Невероятно. Что за явление такое среди ночи. В один момент в комнате возник целый огромный континент. Ты принесла с собой тысячи лет истории! Истории, понимаешь? Китай. Китайская стена. Запретный город. Пустыни. Желтая река. Шелковый путь. Изобретение пороха и книгопечатания. Все это – Китай. Миллиард китайцев». Причем слова эти вложены в уста пьяного озлобившегося из-за измены жены мужчины, который через несколько минут зверски изуродует девушку, до того вынужденную продаваться за еду приятелям своего хозяина. Ее судьба раскрывается в притче о голодной стрекозе, которая с наступлением холодов становится жертвой предприимчивого

муравья и всю долгую, долгую зиму вынуждена за еду обслуживать других муравьев, не зная, что уже давно пришла весна. А основная сюжетная линия связана с братом девушки, нелегально прибывшим в страну в поисках сестры. Он устраивается поваром в ресторан «Золотой дракон», где истекает кровью и умирает после того, как ему газовым ключом выдирают больной зуб, причинявший ему нечеловеческие муки. Будучи нелегалом, он не мог обратиться к врачу. Его закатывают в ковер с изображением золотого дракона и бросают в реку. За восточной сказкой скрывается иммигрантский ад. Фантастические и магические элементы – собравшиеся в отверстия из-под вырванного зуба родственники юноши, с которыми он беседует перед смертью, его посмертное возвращение домой по реке – играют роль некой поэтической условности, упомянутого уже «обходного пути» в изображении современной реальности. Как отметил театровед Вольф Иро в отношении текста другого автора (Пауль Бродовски «Дождь в Нойкёльне»), «Социальная насыщенность текста на наших глазах прорастает поэзией». Причем, как отмечает С.Городецкий, язык художественной условности порой превалирует над реалистичностью изображения. Петер Михальчик, автор предисловия к сборнику пьес Шиммельпфеннига, вспоминая свое первое впечатление от встречи с его драматургией, так описывает свое состояние: «Было ясно, что это некий сотканный поэтический мир, мир, связанный со снами, но было ясно и то, что сны здесь были не те, к которым мы привыкли. Обычно в снах не бывает безработных». Далее театровед отмечает: «В поэтической логике...растворяются внутренняя и внешняя стороны драмы, сознание и действие

становятся единым целым». С.Городецкий в этой связи говорит о субъективации объективного как важном художественном приеме драматурга, раскрывающем особенности психологии современных людей. Под субъективацией объективного он понимает переход от объективного эпического плана, наследуемого Шиммельпфеннигом у Брехта, к сосредоточенности на субъективном сознании персонажей.

«Магический реализм» органично использует элементы фантастики, но эти элементы играют все же подчиненную роль; по этому признаку проходит граница между ним и научной фантастикой. Это применимо и к творчеству Шиммельпфеннига. Элементы фантастики никогда не бывают самодостаточными, они сплавлены с реальностью и работают на общую идею. Так, в пьесе «До и после», состоящей из 51 эпизода, в которых драматург создает картину тотального одиночества и разобщенности, наряду с узнаваемыми социальными и психологическими масками, присутствует некий космический Организм, стирающий с лица земли источники звука. Для него человек - враг, движущийся модуль. Но Организм готов уничтожить и самого себя, почувствовав в себе Чужого – Охотника, проникшего в его нутро.

У магических реалистов не только персонажи вступают в конфликт друг с другом, но и прошлое контрастирует с настоящим, астральное - с физическим и т.д. Так и в пьесах Шиммельпфеннига утрата



героями идентичности, диссоциация собственного Я находит выражение в конфликте между душой и телом, дневной и ночной ролью, внешней оболочкой и скрытой сущностью, чувством и карьеризмом. Герои не столько действуют и говорят, сколько рассказывают о себе, причем преимущественно в третьем лице. Так на формальном уровне реализуется отношения к себе как к Чужому. Этот излюбленный Шиммельпфеннигом прием очуждения в пьесе «Золотой дракон» доводится до предела: четверо персонажей – молодой мужчина, женщина за шестьдесят, молодая женщина и мужчина – исполняют все роли, причем артисты в возрасте играют молодых героев, женщины – мужчин и т.д. Так, МОЛОДОЙ МУЖЧИНА исполняет роль дедушки, Азиата, Официантки, Стрекозы, ЖЕНЩИНА ЗА ШЕСТЬДЕСЯТ - роли Внучки, Азиатки, Муравья, Хозяина продуктовой лавочки и т.д. При этом они не столько играют, сколько излагают события. Стремительная смена перспективы, переходы между точками зрения разных персонажей, всевозможные ракурсы, повторы, подхваты напоминают музыкальную фугическую разработку темы, создавая особую магию интонационно-ритмического рисунка пьес, которая, в свою очередь, становится инструментом очуждения.

Для пьес Шиммельпфеннига характерно присущее «магическому реализму» искажение течения времени, пересечение временных пластов и даже своеобразный коллапс времени, когда настоящее повторяет или напоминает прошлое. Так, у Ломайера в пьесе «Арабская ночь» на переживаемую им

ситуацию проецируются разговоры с бывшей женой, у Франциски – соперничество с первой женой шейха, у мужчины в полосатой рубашке – сцена расставания с женой и т.д. С.Городецкий утверждает, что «герои Шиммельпфеннига живут не временными отрезками, а континиумом, поэтому им не удастся установить в своей жизни каких-либо четких временных границ, поделить свою биографию на этапы».

Пьесы Шиммельпфеннига отличаются и специфической мозаичной композицией, которую С.Городецкий определяет как калейдоскопическую. Разрозненные фрагменты, периодически повторяющиеся и всякий раз складывающиеся в определенный рисунок, как правило, скреплены каким-то ключевым образом. В пьесе «Арабская ночь» - это многоэтажка, в «Золотом драконе» - восточный ресторан «Золотой дракон», вокруг которого группируются истории всех персонажей: Дедушки, который никак не может смириться с уходом молодости, молодой девушки, которую возненавидел возлюбленный, узнав, что она беременна, брошенного женой мужа, владельца лавки, продающего своим приятелям китайскую девушку, двух стюардесс, обнаруживших в супе окровавленный зуб. Это истории одиночеств, утрат, непониманий и жестокости.

Таким образом, взаимодействие магического и реалистического позволяет Шиммельпфеннигу показать хаос современной жизни, реализующийся через роковые случайности; разобщенность, одиночество людей в большом городе, кризис идентичности и другие проблемные стороны современного

бытия. Считая Шиммельпфеннига поэтом среди драматургов, Михальчик так характеризует его связь с реальностью: «Когда смотришь, как легко, начиная с «Арабской ночи», Шиммельпфенниг умеет интегрировать свою поэзию в замкнутое функционирующее действие, как вплетается в величайшую из всех иллюзий то, что называют реальностью, но что на деле является его фантазией, тогда понимаешь, какого высокого ранга этот автор..., в своей способности показать трансцендентное в здешнем, рассказать о любви с объективных позиций, погрузить людей в элементарные ситуации Шиммельпфенниг приближается к идеалу, которым стал Чехов для всей эпохи модерна. Вероятно, больше реальности, чем можно обнаружить у Шиммельпфеннига, у современного поэта и быть не может. Эти пьесы реконструируют действительность не благодаря деталям, не благодаря современным реалиям, а благодаря своей целостности, своей бездонности и даже холоду, отличающему наше время... Таким образом Шиммельпфеннигу удастся схватить столько реальности, сколько не снилось иному натуралисту или просветителю».

Что касается понятия «магический реализм», то в пьесах Шиммельпфеннига обнаруживается совокупность характерных для него черт, позволяющих именно так определить художественный метод драматурга, по крайней мере, в отношении значительного корпуса его текстов.

### **Вопросы и задания:**

1. Какие черты «постдраматического театра» присутствуют в драматургии Р.Шиммельпфеннига.
2. Охарактеризуйте течение «магический реализм» в латиноамериканской и немецкой литературе.
3. Прочитайте на выбор одну из пьес Р.Шиммельпфеннига («Арабская ночь», «До-после», «Золотой дракон»). Определите характер конфликта, специфику действия, сюжета и композиции, художественного времени и пространства, охарактеризуйте персонажей пьесы.
4. Какие черты «магического реализма» присутствуют в драмах Р.Шиммельпфеннига?

### **Информационные ресурсы:**

1. Городецкий С.И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига. - Автореферат канд. дисс-ции. –М., 2011. – 25 с.
2. ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им Гёте, 2005. – 480с.
3. ШАГ 3. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2008. – 447с.
4. ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2011. – 482с.
5. Театральная библиотека Сергея Ефимова (пьесы – театр – драматургия): <http://www.theatre-library.ru/>
6. Neue deutsche Dramatik Авторы: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/bae/ruindex.htm>

## **Лекция 8. Проблема сценичности новой немецкой драмы**

**Аннотация.** В данной теме разъясняется понятие «сценичность», раскрывается его исторически обусловленный характер; на примере постановок пьес современных драматургов (Ингрид Лаузунд, Мариус фон Майенбург) делается вывод о необходимости переосмысления традиционных подходов к сценическому воплощению литературного материала и о различных возможностях решения этой творческой задачи.

**Ключевые слова:** сценичность, действие, сюжет, конфликт, диалог, «пересечение семантических полей», характер, социальный типаж, образ-маска.

**Методические рекомендации по изучению темы.** Вначале необходимо изучить теоретический материал по теме, ответить на вопросы и выполнить задания. После этого следует ознакомиться с информационными источниками, проработать материал для изучения темы, выполнить самостоятельные

задания и отправить их отдельным файлом в раздел «практическое задание». Для контроля усвоения материала рекомендуется ответить на соответствующие вопросы раздела «итоговый контрольный блок».

Под сценичностью пьесы и литературного материала в целом традиционно понимается его пригодность для сценического воплощения. Так, Патрис Павис в своем «Словаре театра» трактует это понятие следующим образом: «сценический / сценичный (нем. szenisch, bühnenwirksam, theatralisch; англ. scenic, wellstaged, stagy») – благоприятствующий театральной выразительности», далее уточняя: «Пьеса или пассаж иногда чрезвычайно сценичны, то есть зрелищны, легко поддаются игровому и сценическому воплощению». Элли Перель, автор новейшего англо-русского и русско-английского театрального словаря, дает аналогичное определение термина «сценичный» и «сценичность»: сценичный (о пьесе, литературном материале и.т.п.) –actable, playable, stageable, scenic, stageworthy (пригодный для сцены); сценичность (лит.) (условная театральность) – theatricalness.

По мнению Т.Шахматовой, сценичность - «это характеристика драматического текста, заключенная в наборе особых средств и приемов, которые позволяют создать из пьесы спектакль», «некая *система эффектов*, сознательно заложенная драматургом в свою пьесу для вовлечения зрителя в действие, чтобы вызвать у него эмоциональный отклик». Но в вопросе о наполняемости этого понятия, о том, какие конкретно средства, приемы и эффекты можно считать показателями сценичности, царит

неопределенность и разногласия мнений. Связано это во многом с историческим характером самого понятия. Каждая эпоха и эстетическая система выдвигала свои требования к драматургии. Соответственно эволюционировало и понятие сценичности. Так, В.Сахновский-Панкеев в известной книге «ДРАМА. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь» говорит об «исторически изменчивом критерии сценичности», о неких «рудиментах», которые обнаруживаются в пьесах, написанных в иную эпоху: «Это могут быть реплики, эпизоды, иногда целые сцены, потерявшие свое значение, ненужные, а то и непонятные для зрителя нового времени... Это могут быть рассуждения о лицах или событиях, некогда злободневных, а ныне – канувших в лету, метафорические отсылки, смысл которых сегодня ведом лишь историкам, и т.д.» «Рудиментами» автор считает также прологи, которыми открываются, к примеру, многие шекспировские трагедии и комедии, с целью оповещения о ходе действия, «настройки» зрителя на грустный или веселый лад, равно как и монологи служебного персонажа, именовавшегося хором.

Мерилом сценичности во второй половине XIX века становится так называемая «хорошо сделанная пьеса», то есть пьеса с логически выстроенной интригой и единством действия. «Новая драма» рубежа XIX- XX веков выдвигает новые требования к драматургической технике и меняет бытующие представления о сценичности. Внимание переносится с сюжетных перипетий, с внешнего конфликта на конфликт внутренний, на душевное состояние героев, на атмосферу, настроение, деталь.

И все же, при всех исторических трансформациях, понятие сценичности традиционно связано с неким гармоническим соответствием между словом и действием. В.Волькенштейн утверждает: «Сценичны пьесы с крепко завязанным «драматическим узлом», с рельефным и энергичным нарастанием действия, с живой целеустремленностью реплик, с эффектными концовками актов и картин». В.Сахновский-Панкеев считает, что добиться большей сценичности можно, усилив актуальность звучания, углубив психологическую разработку характеров героев и взаимоотношений между ними.

Если руководствоваться этими определениями, выясняется, что новейшая немецкая драматургия не просто несценична, а антисценична. Тотальная эпизация драматического текста, подмена действия рефлексией персонажей, распадение конфликта на ряд локальных антиномических ситуаций, маски и типажи вместо полноценных характеров, обособление языка, аморфная, фрагментарная структура – таковы приметы драматургии последнего порубежья.

Инновативные формы диктуют новые критерии сценичности и выдвигают перед режиссером новые требования. Рассмотрим несколько пьес молодых немецких драматургов и их постановки российскими театрами с целью выявления сценических возможностей, заложенных в самих текстах («текст пьесы»), и изучения примеров их реализации на сцене («театральный текст»).

В пьесе Ингрид Лаузунд «Бесхребетность. Вечер для людей с нарушенной осанкой» („Bandscheibenvorfall. Ein Abend für Leute mit Haltungsschäden“) предметом изображения становится



жизнь «белых воротничков», так называемого «офисного планктона». Место действия – некий обобщенный офис, обитатели которого заняты не работой, а психологической войной за место ближе к телу начальства. Тип взаимоотношений – «человек человеку волк» - заявлен уже на уровне списка действующей лиц, где в качестве основной характеристики персонажей названы их любимые виды борьбы: айки-до, кен-до, кикбоксинг и др. В пьесе есть точная, острая, гротескная картина служебного бытия при полном отсутствии сюжета. Нет и характеров – они оказываются вытесненными типажам: Лидер, Стерва, Весельчак, Добрая Мышка, Козел Отпущения. Если говорить о сценичности пьесы Лаузунд, то она связана, в первую очередь, с концентрированной образностью и с чередованием текста и подтекста. Так, автор материализует распространенные метафоры «оторвать голову», «воткнуть нож в спину» – персонажи выходят из кабинета начальства кто с восковой копией своей головы в руках, кто с торчащим из спины ножом. Метафоричны и их словесные оценки собственной персоны или положения вещей: «операционная система – обыватель, ключ потерян», - говорит о себе «козел отпущения» Краузе, «Я хочу новый позвоночник, чтобы он не изгибался самопроизвольно у дверей начальства» - восклицает местный «шут» Крёцке, «Я сломана. Я не хочу больше функционировать», - резюмирует внешне успешная Шмитт. «Бесхребетность» или «нарушенная осанка» - это метафора отсутствия личностного начала. Неуверенные в себе, страдающие комплексами персонажи пытаются искусственно «создать себя» с помощью новомодных методик самосовершенствования. В результате мы имеем дело не с

полнокровными характерами, а с «моделями успешного поведения», некими конструктами, в итоге не выдерживающими ни внешнего, ни внутреннего напряжения и «ломающимися» на глазах у зрителя.

Чередование текста и подтекста реализуется в быстрой смене двух планов: на поверхности доброжелательность, корпоративная этика, политкорректность, за ней – интриги, соперничество, подсиживание, зависть, жестокость, материализующиеся то в террариум (мило беседующие менеджеры превращаются в шипящих, изготовившихся к нападению кобр), то в стаю ощерившихся, похотливых псов.

По пьесе И.Лаузунд был поставлен спектакль «Offис» в Театре им. А.С.Пушкина в Москве (март 2008 г.), ставший самым ярким событием сезона. Спектакль получил новое русско-английское название, вероятно, в знак того, что обитатели офисов во всем мире одинаковы. Режиссеру Роману Козаку, известному своей бережной работой с самыми сложными текстами, удалось преодолеть некоторую монотонность бессюжетной пьесы, отсутствие в ней динамики и создать энергичный, зрелищный, современный по ритму и настроению спектакль. Этому в большой степени способствовало творческое сотрудничество с Аллой Сигаловой. Драматическая энергия рождается из духа танца, образы и ситуации решаются через пластику: «прирожденный вожак» Хуфшмидт, пытаясь побороть в себе маленького мальчика, травмированного авторитарными родителями, ходит твердо и неестественно прямо, «точно аршин проглотил»; «весельчак» Крёчке подвижен и расхлябан; успешная «стерва» двигается с

механистичностью автомата; робкая «добрая мышь» Кристенсен, репетирующая перед зеркалом позу уверенности и позитивный настрой, на деле «по-собачьи» вскидывает голову и совершает массу мелких суетливых движений; у «козла отпущения» Краузе голова втянута в плечи, он точно стремится стать ниже ростом. Все потаенные мысли, движения души, состояния находят на сцене свой пластический эквивалент. В этой связи критики нередко вспоминают прямо противоположный системе Станиславского «метод физических действий», придуманный в свое время Кириллом Серебрянниковым для постановки пьес Марка Равенхилла и братьев Пресняковых. Рисунок каждой роли завершается финальным монологом, произносимым актерами убедительно, но без пафоса и мелодраматизма. В результате им удастся найти баланс между типажной маской и психологическим портретом. Благодаря такому сценическому решению Козака и Сигаловой спектакль превращается в поистине захватывающее театральное действие, адекватно передающее и весь проблемно-тематический комплекс пьесы И.Лаузунд, и специфику ее художественного языка.

Одним из самых известных и востребованных немецких драматургов новой волны является Мариус фон Майенбург. В его пьесе «Урод» („Der Hässliche“) центральный персонаж Летте, успешный инженер-изобретатель, счастливый муж, неожиданно делает ужасающее открытие – он уродлив. По этой причине шеф отправляет на международный конгресс его коллегу, который, пожиная плоды чужого труда, будет представлять там изобретение Летте. Доведенный до отчаяния, тот обращается к пластическому хирургу,

который превращает его в писаного красавца. Отныне хирург продвигает своего пациента на рынке как образец идеального лица, а шеф использует его привлекательную внешность для приманки клиентов, прежде всего, престарелых богатых дам. Так скромный изобретатель становится баловнем судьбы, предметом женского вожделения и самодовольным нарциссом. Но «рыночная стоимость» Летте резко падает, после того как хирург начинает тиражировать его образцовое лицо. Самораздвоение Летте ведет к необратимым изменениям, и он окончательно утрачивает себя.

«Уродство» Летте - метафора инаковости, несоответствия требуемым «товарным качествам». Об этом свидетельствует примечание автора в списке действующих лиц: «Летте должен выглядеть нормально, не надо гримировать его под урод». Помимо Летте, в пьесе четыре мужских персонажа (Шефлер, начальник Лете, и Шефлер, хирург; Карлманн, ассистент, и Карлманн, сын богатой старой дамы Фанни) и три женских (Фанни, жена Летте; Фанни, богатая старая дама, и Фанни, ассистентка хирурга Шефлера). Как мы видим, имена действующих лиц не только не служат средством индивидуализации, но и не выполняют даже традиционной различительной функции. А указание драматурга на то, что трех Фанни играет одна актриса, равно как один актер играет двух Шефлеров и один – двух Карлманнов, направлено на визуализацию взаимозаменяемости и обезличивания человека в современном мире – главную проблему пьесы. Критики с удовлетворением отмечали в качестве несомненного плюса пьесы наличие сюжета, его простоту и внятность на фоне концептуальной

сумятицы современного искусства. Однако сюжетная развязка не становится развязкой смысловой: пьеса завершается диалогом двух совершенно не отличимых друг от друга красавцев – Летте и Карлманна: «Я так люблю меня», «Я не могу без меня жить», «У меня божественно прекрасный рот» и т.д. - с такими нарциссическими признаниями, заканчивающимися поцелуем, каждый из них обращается к своему визави. Пьеса, в которой, по мнению критики, речь идет о таких важных проблемах, как «жизнь людей в эпоху пластической хирургии и заката гуманистических ценностей», «о мире, всё превращающем в товар и выпускающим в тираж», «о потере лица и поиске собственной идентичности», «о призрачности красоты в современном мире», оборачивается фарсом, бурлеском. Что касается персонажей, то, как в большинстве современных пьес, они не лишаются своего «я» по ходу сюжета, а лишены его изначально. Их личностный потенциал сводится к элементарным социальным маскам – работник КБ, шеф, ассистент, жена и т.д. Поэтому попытки режиссера решить их характеры средствами психологического театра – путем построения психологических мизансцен, или, напротив, создания образно-символического ряда, вряд ли оказались бы успешными. Обратимся к спектаклю по пьесе «Урод» московского театра «Практика» в постановке Рамина Грея (преьера – 28 февраля 2010 г.). Грей - бывший художественный руководитель лондонского театра «Роял Корт», открывший некогда для английского зрителя новое поколение российских драматургов – братьев Пресняковых, Василия Сигарева, братьев Дурненковых и других. Апологет документального театра, возведший технику *verbatim* в ранг самостоятельной

эстетической системы, Р.Грей и пьесу «Урод» поставил в своей традиционной манере: минимум декораций, никакого грима, четверо актеров сидят на грубо сколоченном помосте в обычной «не сценической» одежде и виртуозно, в головокружительном темпе, произносят живой и пластичный текст фон Майенбурга. Это напоминает то вербальный пинг-понг, то словесный каскад. Сценическое движение сведено к минимуму, «перевоплощение» из одного персонажа в другой происходит в основном за счет изменения интонационного рисунка. Актеры не вживаются в свои персонажи, не сопереживают им, а представляют их подчеркнуто отстраненно и иронично. В результате режиссеру, выдвигающему во главу угла текст, удастся передать водевильную интонацию оригинала, остроумный характер пародии Майенбурга на стадную безликость и на самую новую драму с ее героями «без лица». Грей не нагружает спектакль чуждой пьесе глубокомысленностью, патетическими стенаниями по поводу утраты идентичности, не превращает его в социальную сатиру на общество потребления, а сохраняет за ним статус занимательно и живо рассказанного анекдота на злобу дня.

Таким образом, новая сценичность современной драматургии очевидно требует от режиссера переосмысления традиционных подходов к сценическому воплощению литературного материала, а приведенные примеры свидетельствуют в пользу различных возможностей решения этой творческой задачи.

### **Вопросы и задания:**

1. Прочитайте пьесу И.Лаузунд «Бесхребетность». Определите сценический потенциал пьесы. Просмотрите видеозапись спектакля Р.Козака «Offис». Сравните текст пьесы и «театральный текст».
2. Прочитайте пьесу М.фон Майенбурга «Урод». Что Вы можете сказать о сценичности пьесы? Просмотрите видеозапись спектакля Р.Грея. Охарактеризуйте его «театральный язык».
3. Прочитайте пьесу Р.Шиммельпфеннига «Под давлением 1-4». Просмотрите и проанализируйте её сценическую версию.
4. Напишите рецензию на один из просмотренных спектаклей (по выбору).

### **Информационные ресурсы:**

1. Волькенштейн В. Драматургия. – М.: Советский писатель, 1960. – 338 с.
2. Сахновский-Панкеев В. ДРАМА. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 231 с.
3. ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им Гёте, 2005. – 480с.
4. ШАГ 3. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2008. – 447с.

5. ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2011. – 482с.
6. Шахматова Т. Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых) // Современная российская драма. – Казань: Школа, 2008. – с. 65-70.



## Литература

1. Амирова А.Р. Жанр документальной драмы в новейшей немецкой драматургии // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве.- Казань: Юниверсум, 2011. – С. 420-424.
2. Бентли Э. Жизнь драмы / Э.Бентли. – Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978. – 367 с.
3. Блок В. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения / В.Блок. – М.: Искусство, 1983. – 294 с.
4. Волькенштейн В. Драматургия. – М.: Советский писатель, 1960. – 338 с.
5. Городецкий С.И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига. - Автореферат канд. дисс-ции. –М., 2011. – 25 с.
6. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. - Книга 3: В конце века (1986-1990-е годы). - М.: УРСС, 2001. - 159 с.
7. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: НЛО, 2012. – 375 с.
8. Мюнхенская свобода и другие пьесы. – М.:НЛО, 2004. – 368 с.

9. Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме. Автореферат канд. дисс-ции. – Казань, 2013. – 22 с.
10. Павис П. Словарь театра. – М.: ГИТИС, 2003. – 515 с.
11. Перель Э. Англо-русский и русско-английский театральный словарь. – М: Филоматис, 2005. – 439 с.
12. Сахновский-Панкеев В. ДРАМА. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 231 с.
13. Современная российская драма. – Казань: РИЦ «Школа», 2008. - 244 с.
14. Современная российская и немецкая драма и театр. – Казань: РИЦ «Школа», 2011. - 232 с.
15. Фрадкин И.М. Брехт (до 1945 г.) // История немецкой литературы. –М.:Наука, 1976. – т.5. – С.559-638.
16. ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им Гёте, 2005. – 480 с.
17. ШАГ 3. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2008. – 447 с.
18. ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2011. – 482 с.

- 19.Шахматова Т. Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых) // Современная российская драма. – Казань: Школа, 2008. – с. 65-70.
20. Haas B. Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende. – Bielefeld: Aisthesis, 2006. – 276 S.
- 21.Krausser H. Vorwort // Ostermaier A. The Making Of. Radio Noir. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1999. - S. 9-11.
- 22.Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. - Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 1999. - 510 S.
- 23.Loher D. Olgas Raum. Tätowierung. Leviathan. - Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2003. - 230 S.
- 24.Ostermaier A. The Making Of. Radio Noir. Stücke. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1999. - 181 S.
- 25.Müller H. Mauser // Heiner Müller (Stücke, Lyrik, Material). - Rostock: Universität Rostock, 1998. - S. 214-224.
- 26.Prinzenstrasse. hannoversche hefte zur theatergeschichte / Hrsg. J.Gross, U.Khuon. - Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, 1998. – 252 S.
- 27.Schimmelpfennig R. Die Frau von früher. Stücke 1994-2004. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004. – 688 S.
- 28.Schössler F. Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher. - [http: iasl.uni- muenchen.de/rezensio/liste/Schoess](http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Schoess).

29.Schröder J. „Postdramatisches Theater“ oder „Neuer Realismus“? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München: Verlag C.H.Beck, 2006. - S. 1080-1120.

### **Интернет-ресурсы**

- 1.Театральная библиотека Сергея Ефимова (пьесы – театр – драматургия): <http://www.theatre-library.ru/>
- 2.Лекция Томаса Ирмера «Новая немецкая драма»: <http://timetable.theatre.ru/theatre-837/perf-20177>
- 3.Neue deutsche Dramatik Авторы: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/bae/ruindex.htm>